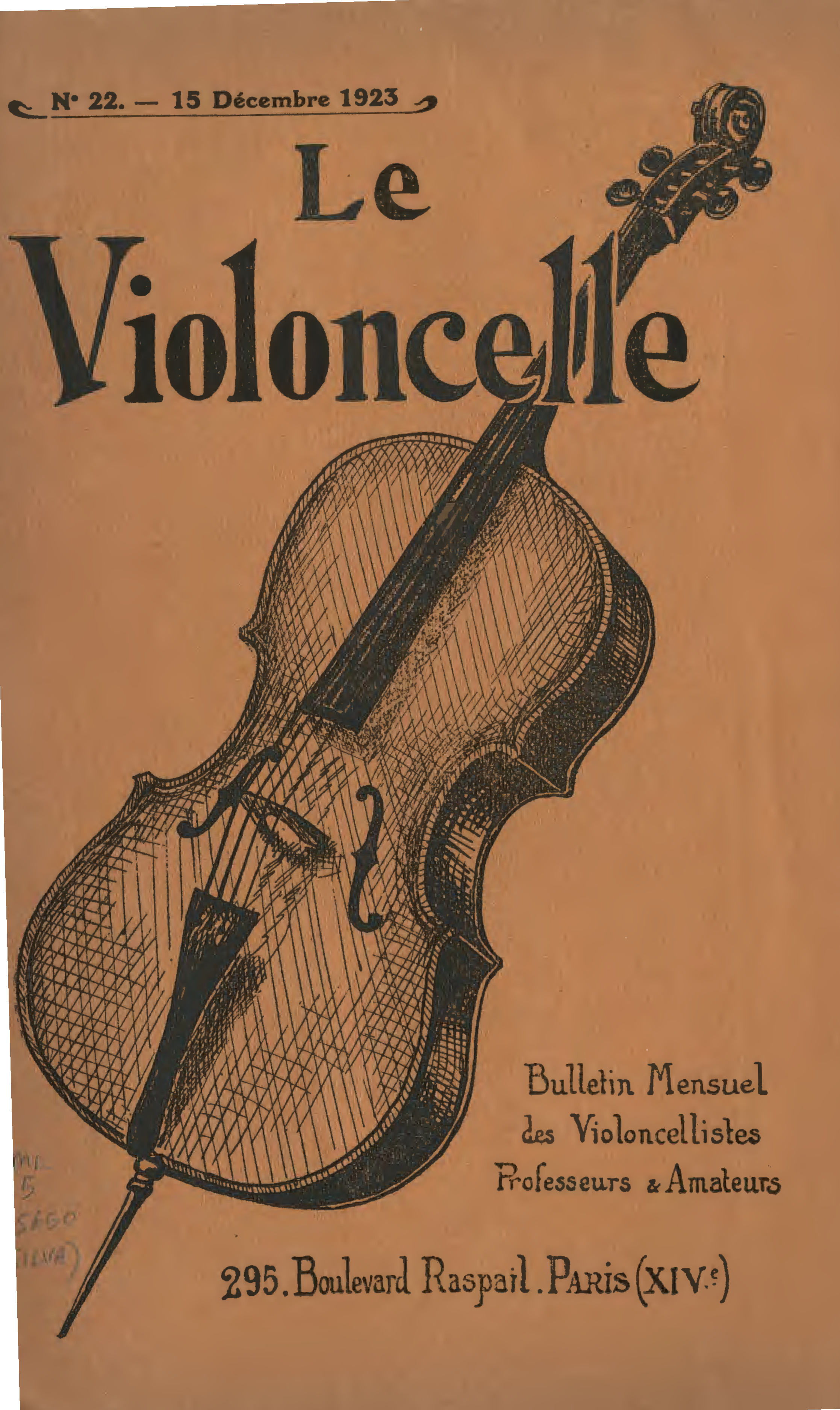

N° 22. — 15 Décembre 1923
Le Violoncelle
Bulletin Mensuel
des Violoncellistes
Professeurs & Amateurs
295. Boulevard Raspail . Paris (XIV.e)



VIOLONCELLE D'ÉTUDE

PLIANT et DÉMONTABLE (Invention brevetée)

Par Mlle ADÈLE CLÉMENT, 1er Prix du Conservatoire de Paris.



VIOLONCELLE PLIANT DÉMONTÉ.

Cet instrument a pour but de faciliter l'étude du Violoncelle aux artistes et aux amateurs.

Il est utile en voyage ; une fois replié, il peut entrer dans une malle ou une valise. Ses dimensions sont de 0,92 × 16 (on peut encore les réduire par la suppression facultative de la crosse).

Sa sonorité de basse en sourdine permet de travailler sans être entendu de la pièce voisine, tout en laissant la possibilité de la gradation des nuances du *pp.* au *ff.* et toute la fermeté des attaques.

L'étude sur cet instrument sans caisse de résonnance est excellente en *tout temps*, car elle rend beaucoup plus aisée ensuite l'exécution sur un instrument normal.

Tous les points de contact sont figurés de telle façon qu'un Violoncelliste peut s'imaginer, en fermant les yeux, avoir entre les mains un Violoncelle ordinaire.

La tension des cordes reste invariable dans le démontage, qui est facile et rapide.

Poids total : 2 kil. 100.

Prix : Modèle ordinaire : **280** fr.

Modèle très soigné : **350** fr.

Pour l'étranger : **20** °/₀ en plus.

Housse imperméable et capitonnée :

Prix : **50** francs.

Nos lecteurs avisés comprendront qu'ils ont grand intérêt à faire leur commande du « **PLIANT** *» par notre intermédiaire.*



VIOLONCELLE PLIANT MONTÉ.

André HEKKING

Professeur

AU

Conservatoire National

DE PARIS

Chevalier de la Légion d'honneur

Au cours d'unè

tournée de concerts

en Espagne

A ADRESSÉ A

Marc LABERTE

Maître Luthier

à MIRECOURT

la lettre ci-contre :

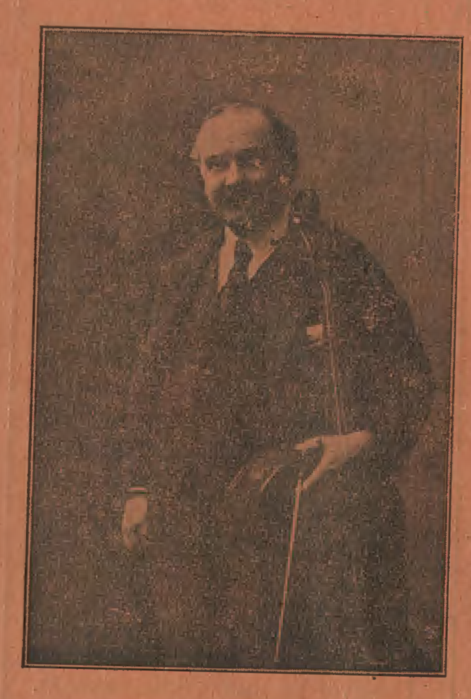
Hôtel Bristol
Barcelone 13 Déc 20

Mon bien cher ami,

Je ne me contente pas de faire une propagande partout en votre faveur, elle se fait d'elle même c'est partout le même étonnement lorsque je dis qu'il y a un mois que je joue votre basse.

Mais ce qu'il y a de mieux, c'est que Casals, ici, à Barcelone, m'a entendu, et qu'il a été enthousiasmé de votre instrument - - - - - - - - - -

André Hekking



LE VIOLONCELLE

DONT IL S'AGIT

EST LA

REPRODUCTION EXACTE

D'UN

CÉLÈBRE INSTRUMENT

DE

J. GUARNERIUS

faisant partie de la collection

DE

Marc LABERTE

Maître Luthier

MIRECOURT (VOSGES)

FRANCE.

N° 22. Décembre 1923.

LE VIOLONCELLE

BULLETIN MENSUEL
DES VIOLONCELLISTES PROFESSEURS ET AMATEURS

SOMMAIRE :

FÉTICHISME DU CONSERVATOIRE (1)

— Le Conservatoire ! ! ! Le Conservatoire ! ! !

— Allons entendre XX. C'est un premier prix du Conservatoire. Quel artiste ! !

— Mon fils entrera au Conservatoire ou ne fera pas de musique ! ! !

Ils ont le fétichisme du Conservatoire.

Ici même, dans la Revue, n'écrivait-on pas récemment : *Pour l'étude de la technique de l'instrument, il n'y a que le Conservatoire.*

C'est un engouement contre lequel il faut savoir réagir.

Le Conservatoire de Paris est une excellente école, peut-être la première école de musique du monde. Il en est sorti des artistes, des virtuoses, des professeurs de grande valeur. Et après ? Des jeunes filles, des jeunes gens excellemment doués, choisis en mille et dix mille, reçoivent, au Conservatoire, des leçons de maîtres éminents et sortent avec un bagage musical, une technique, une virtuosité remarquables. Cela n'est pas miraculeux. Le contraire serait étonnant.

De quoi s'extasier ? Des maîtres ? Parce qu'ils ont été désignés par le gouvernement, ont-ils reçu une sorte de valeur sup-

(1) Voir numéro de novembre.

plémentaire attachée par l'Etat à leur nomination ? Sont-ils devenus infaillibles comme des papes ? Les catholiques croient que le chef invisible de l'Eglise protège le chef visible et l'empêche de se tromper sur les questions religieuses ; l'Etat a-t-il la prétention de rendre infaillibles ceux qu'il emploie dans tel de ses monopoles ?

De quoi s'extasier ? De l'enseignement ? Cet enseignement, donné dans une maison spéciale, à des cours spéciaux, est-il meilleur que donné dans un appartement privé ? Par exemple, MM. Loeb, Hekking et Bazelaire donnent-ils de bonnes leçons de violoncelle à leurs élèves au Conservatoire et des leçons inférieures chez eux ? Les leçons données à un cours l'emportent-elles sur les leçons données séparément ? N'arrive-t-il pas que tel élève, qui joue sans cesse devant d'autres à un cours, vise surtout à acquérir des qualités secondaires qui éblouissent et néglige d'autres qualités moins apparentes, mais plus importantes ?

De quoi s'extasier ? Des résultats ? Encore une fois, les résultats obtenus sont, à certaines années, particulièrement intéressants, mais tels et tels lauréats seraient devenus de bons violoncellistes, même en dehors du Conservatoire. Combien, dans les violoncellistes du passé, ne sortent pas du Conservatoire ? Et parmi les modernes : André Hekking et Pablo Casals, pour ne citer que ces deux, n'ont pas été élèves du Conservatoire.

De quoi s'extasier ? De ces traditions musicales en honneur au Conservatoire ? Pendant que se renouvelle la musique moderne et aussi la musique de violoncelle (sonate de Jean Huré), les traditions du Conservatoire doivent être modifiées selon un judicieux enseignement.

De quoi s'extasier ? Des diplômes ? Que de fois le jury (voyez pendant la guerre) se ferma les yeux, ou plutôt les oreilles, pour distribuer les palmes à tour de bras ? Combien de seconds prix ont, par la suite, surpassé de beaucoup des premiers prix ! !

Pour ma part, dussé-je passer pour un paysan du Danube, je continuerai à admirer le Conservatoire, à le dire utile, mais je l'admire sans être *ébloui*, je n'en suis pas fanatique, je n'ai pas une *insolation* du Conservatoire. Je proteste hautement contre cette phrase : *Pour l'étude de la technique d'un instrument, il n'y a que le Conservatoire.*

Je crois pouvoir affirmer que, même en dehors du Conservatoire, se trouvent de bons professeurs, des artistes consommés ; à cause de leur situation, de leur fortune, de leur âge, ils n'ont pu entrer au Conservatoire, mais, en pleine possession de leur talent, dans la force de l'âge, ils ont un autre caractère, une autre valeur que le jeune lauréat qui court porter son diplôme à l'encadreur.

Jean Dutil.

Qualités du Jeune Violoncelliste.

Le jeune violoncelliste ne doit pas se borner à corriger ses défauts, mais s'appliquer à acquérir quelques qualités dont voici les principales :

1° Une bonne sonorité ;

2° Un beau port de son ;

3° Une correcte manière de phraser, c'est-à-dire un style correct ;

1° *Une belle sonorité.* — *Una bella et robusta cavata,* comme disent les Italiens, est indispensable au violoncelliste. On pardonnera à un violoniste de n'avoir pas un son puissant ; le violon, par son volume réduit, semble n'être pas fait pour donner un son volumineux, tandis que, d'un violoncelle, on attend une plus grande sonorité. On est aussi déçu de la sonorité maigre et anémiée d'un violoncelliste que l'on est surpris de la voix aiguë et fluette de certains conférenciers robustes et forts.

Le public mêlé d'un concert ne se rend peut-être pas toujours compte de la valeur d'un morceau de violoncelle, du talent d'un exécutant ; mais ce qui ne lui échappe point, ce qui le satisfait et lui arrache des applaudissements, c'est une bonne sonorité. Un morceau — même facile — s'il est exécuté avec une bonne sonorité, produit le plus agréable effet.

Une bonne sonorité (*una bella cavata*) ne s'apprend pas, écrit Forino, ou bien elle existe et l'élève en donnera des preuves dès qu'il aura appris à tirer l'archet, ou bien elle n'existe pas et vos soins et vos efforts ne parviendront pas à la faire acquérir à un élève qui en est naturellement dépourvu.

Il y a dans cette remarque une part de vérité et une part d'exagération.

Une part de vérité, car la sonorité est, en effet, une qualité naturelle ; on la découvre chez un enfant, tandis que, chez un autre, elle fait totalement défaut. Pourquoi celui-ci l'a-t-il ? Comment se fait-il qu'un autre en soit dépourvu ? C'est un sentiment spécial inné de la sonorité analogue à beaucoup d'autres facultés du domaine de la sensibilité.

— C'est extraordinaire la sonorité de votre instrument ; il est

bien meilleur que le mien, disait un violoncelliste à son voisin de pupitre à l'orchestre.

— Tenez, essayez-le.

Le premier violoncelliste prend l'instrument et, malgré ses efforts, il n'en tire pas un son plus grand qu'avec le sien. Il se faisait illusion, croyant que la sonorité venait de l'instrument, alors qu'elle était dans le jeu de l'artiste.

Cependant, ce serait *une exagération* de dire qu'on ne peut pas augmenter la sonorité. Il est incontestable que l'on peut, par de bons conseils, des remarques à propos, accroître la sonorité et la modifier d'une façon très sensible. J'ai eu des exemples frappants : de jeunes élèves qui, par des efforts persévérants, ont transformé, avec du temps, leur sonorité. Il serait trop long d'énumérer les divers exercices qu'on peut indiquer. Un professeur tâchera de rectifier la main gauche ou l'archet et surtout il ne manquera pas de faire devant l'élève le plus grand éloge d'une bonne sonorité.

C'est surtout durant les premières années d'études que l'on peut agir sur la sonorité pour la perfectionner et la transformer. Et si, malgré de persévérants efforts, on n'acquiert pas une puissante sonorité, il ne faut pas essayer de l'avoir en appuyant l'archet avec force sur les cordes, ainsi on écrase le son, on n'obtient rien de bon : « La force n'est pas l'énergie, quelques musiciens ont plus de muscles que de talent. »

Une bonne sonorité se remarque à la *quantité* de son obtenu et en même temps à la *qualité*. Il est évident qu'il vaut mieux avoir la *qualité* sans la quantité, que la *quantité* sans la qualité. Et parmi les caractères d'un beau son, il y a l'égalité. Il faut que le son se conserve égal, au centre comme à la pointe de l'archet. Certains ne savent pas toujours égaliser le son. Ils ont ce que l'on appelle vulgairement des *trous* dans la sonorité.

Un violoncelliste qui jouait avec beaucoup de charme me disait un jour : « Je sais que je n'ai pas une forte sonorité. Pour cacher ce défaut, j'ai soin de bien soigner les forte et les fortissime ; je donne par ces contrastes l'illusion de la sonorité et ceux qui m'écoutent pensent que j'ai de la sonorité, mais que je n'en abuse pas. »

Voilà, en effet, un excellent moyen d'atténuer son défaut.

Lorsqu'on a un beau son, il faut acquérir une bonne manière de le conserver et de le porter d'une note à l'autre. C'est ce que

l'on peut appeler un beau *port de voix*, un beau *port de son* (1). C'est la deuxième qualité d'un jeune violoncelliste.

Sur le violoncelle, la corde donne une note en un point quelconque touché par le doigt ; on peut facilement glisser d'une note à l'autre comme le fait la voix humaine, mais comme ne peut le faire le clavier du piano.

Un élève s'habituera donc à porter le son d'une note à l'autre lorsque la mélodie le permettra, mais toujours d'une manière imperceptible.

Ce ne serait pas bien de jouer avec raideur, mais il serait encore préférable de jouer trop sec que de glisser avec trop de lenteur et de faire ainsi (qu'on pardonne cette expression) une sorte de miaulement continuel que certains — le latin, dans les mots, brave l'honnêteté — qualifient de *degueulando*.

C'est ce qui faisait faire à mon ami Forino ce jeu de mots italien : « Questo *effetto* e diventato *diffetto*. » Cet effet est devenu un défaut.

Le violoncelliste Z... est célèbre par son port de son trop accentué et perpétuel. Un de mes voisins vint me demander quelques conseils. Il me joua quelques morceaux. « Savez-vous, lui dis-je, que vous imitez tout à fait bien Z... Vous avez dû l'entendre jouer souvent ; n'avez-vous pas travaillé sous sa direction ? » Ce jeune homme qui, en effet, avait travaillé avec Z..., fut bien surpris de cette réflexion qui, en réalité, n'était qu'un simple soupçon basé sur ce port de voix caractéristique, le grand succès de Z...

E. Nogué.

(1) Il ne s'agit pas ici du *portamento* ni du *glissando* indiqués pour certains traits exceptionnels, mais de la manière habituelle de porter le son.

Le Violon et le Violoncelle peuvent-ils être modifiés ?

MODIFICATIONS ANCIENNES.

Le Violon de Chanot.

En 1819, un violon d'une forme nouvelle fut présenté à l'exposition par un ancien élève de l'Ecole polytechnique, Chanot, fils et frère des luthiers de ce même nom.

Le savant avait apporté trois modifications :

1° *La tête* était renversée en arrière : c'était plus commode pour mettre la corde de ré ;

2° *La forme :* les coins supprimés faisaient ressembler l'instrument à une ancienne viole du XVIe siècle ;

3° *Le cordier* était enlevé et les cordes s'attachaient directement à la table de dessus.



L'inventeur fut vivement applaudi par la presse de son temps. M. Jouy, membre de l'Institut, rendit compte de la nouvelle découverte dans quelques lignes où ne manque même pas le prix d'achat de l'instrument : « La fabrication des violons, écrivit-il, offre plus d'un problème à résoudre, et on ne doit pas s'étonner que la disposition des fibres résonnantes du corps sonore ait déjà exercé l'imagination de plus d'un savant. Il s'y trouve à la fois une foule de questions métaphysiques et mécaniques bien dignes d'être approfondies. Ce n'est qu'après une longue étude de ces matières qu'un mécanicien vient d'arriver à de beaux résultats en ce genre. Par une *modification raisonnée* de toutes les parties du violon, M. Chanot a, de l'aveu de l'Académie des sciences et du célèbre Boucher, perfectionné singulièrement cet instrument. S'il faut en croire le bruit public, les sons les plus riches, les plus pleins et les plus doux, toute la vigueur et la suavité des Stradivarius sont renfermés dans ces chefs-d'œuvre qu'il livre pour cent écus. »

Pratiquement, on vit bientôt, à l'usage, que le violon Chanot, malgré ses *modifications raisonnées*, n'était pas digne d'un tel éloge.

1° *La tête.* — La volute, tournée à l'envers, faisait un vilain effet dans les violons, mais surtout dans les basses. Il fallait, pour l'accord, une clef mobile, non fixée à l'appareil-instrument : « Pour jouer de ces basses, disait spirituellement Franchomme, il faut posséder quatre clefs : la clef de fa, d'ut, de sol... et la clef de la tête. »

2° *La forme.* — Cette forme extérieure, remarque Tolbecque, n'est qu'un *trompe-l'œil.* Si l'on considère, en effet,

l'intérieur du coffre sonore d'un violon classique, on constate qu'il a la même forme et le même volume que celui du violon Chanot, puisque ses coins sont pleins.

3° *La suppression du cordier.* — Cette transformation était appelée à modifier la sonorité, mais elle péchait par la base. Les cordes, fixées à la table, commençaient d'abord par accabler le chevalet d'une pression plus grande que dans le violon ordinaire, mais s'en prenaient ensuite à la table elle-même qu'elles arrachaient peu à peu.

Que faisait-on ? On remettait un cordier ordinaire, et comme la forme intérieure du violon Chanot était semblable à un autre violon, il ne restait plus de toute cette invention que la volute renversée.

Ce n'était pas la peine, pour si minime changement, de crier au prodige.

Elie NAËD.

NOS INTERVIEWS

Jules LOEB.

Un salon où de multiples objets d'art frappent l'œil et captent l'esprit... C'est là que l'éminent professeur-musicien Jules Loëb a reçu, depuis près de trente ans, des centaines et des centaines de violoncellistes, amateurs ou professionnels, virtuoses en herbe ou accomplis...

Depuis 1900, Loëb est professeur au Conservatoire. Il était préparé à cette consécration par une carrière bien remplie de virtuose, quartettiste, artiste d'orchestre. Aussi Loëb a-t-il tout de suite compris la grandeur de sa mission et la beauté de son rôle. 1900-1923 ! Pendant ces vingt-trois années, Loëb a travaillé et fait travailler dans le calme, avec une égalité, une sérénité qui doivent « frapper » tous les artistes qui réfléchissent...

En 1918, j'écrivis à Loëb et lui demandai une préface pour ma *Technique des arpèges*. Or, Loëb reprit une de mes phrases et répondit : « Vous affirmez que *l'instrument n'est que le serviteur de l'art ?* Cela a toujours été ma façon de penser... Je l'ai toujours mise en pratique dans mon enseignement... »

De fait, le catalogue de l'édition Costallat en dit assez sur les efforts de Loëb. Il a revisé toutes les études possibles et imaginables ; il en a découvert. En dernier lieu, il faisait paraître *Les six suites de Bach*, très judicieusement commentées ; *Quatre concertos et allegro de concert*, de Davidoff ; *Le Désir* et *Souvenir de Spa*, de Servais, entièrement remaniés, et à l'édition nationale, toutes les études de Duport et le concerto de Schumann.

Mme Caponsacchi, René Jullien, Jean Bedetti, Ruyssen, les frères Jamin, le très regretté Lucien Audisio, André Lévy, Maurice

Maréchal, Zigherer, Droëghmans, Chizalet, Kirch ; Ringeisen, professeur au Conservatoire de Toulouse ; Rosoor, professeur au Conservatoire de Bordeaux ; Verguet, professeur à l'Ecole de musique de Tours, sont des élèves de Loëb, auquel ils ont tous gardé une juste et affectueuse reconnaissance.

En consacrant sa vie et toutes ses forces à l'instrument sublime : *le violoncelle*, Loëb a fait beaucoup pour LA MUSIQUE en général.

Lorsque le Ministre des beaux-arts, en janvier 1920, nomma Loëb chevalier de la Légion d'honneur, l'unanimité se fit et l'on fut étonné du retard de cette récompense officielle.

Loëb commença ses études musicales à Strasbourg, sa ville natale, sous la direction d'Hasselmans, père du célèbre harpiste (aujourd'hui défunt), et le violoncelle, avec Waldteufel, « admirable virtuose », dit Loëb...

Entré au Conservatoire dans la classe du père du très regretté Camille Chevillard, le jeune Loëb obtenait un 1er prix, seul nommé, en 1872.

En 1873, il entrait comme violoncelle solo à l'Opéra, en remplacement d'Hippolyte Rabaud, père du grand compositeur Henri Rabaud, aujourd'hui directeur du Conservatoire national. Après quelques années passées comme violoncelle solo à la Société des concerts, Loëb fut nommé professeur au Conservatoire, le 1er juin 1900. Entre temps, il avait souvent joué en province et fait des tournées avec l'illustre pianiste M. Francis Planté, avec lequel il entretient encore d'excellentes et affectueuses relations. Pendant douze ans, Loëb fut le violoncelliste du quatuor Marsick...

Cette simple nomenclature est plus éloquente que toutes considérations. Au moment où Loëb fut nommé professeur au Conservatoire, personne ne pouvait décemment se présenter contre lui ou (je veux dire) en même temps que lui. Quel est le secret d'un enseignement aussi fécond en résultats ? Ici, je laisse la parole à mon très distingué interlocuteur :

« Je recommande :

» 1° Méthode de Rabaud et celle de Gruet ; Gammes et arpèges de Loëb et Technique supérieure des arpèges, d'Adrien Raynal ;

» 2° Etudes : Grutzmacher (1er et 2e cahiers), Dotzauer, Kummer, Merck, Duport, Popper, Caprices de Franchomme et de Servais, Etudes de Munck et de Garenghi ;

» 3° Concerto de Romberg, morceau de concert de Servais, 1er de Goltermann, Davidoff, Saint-Saëns, Lalo, Haydn, Schumann, et, en plus du *répertoire courant*, les sonates de Boccherini, Bréval, Locatelli, Valentini, etc... »

Il est évident qu'un violoncelliste qui aura joué, travaillé sérieusement toutes les œuvres et ouvrages précités doit triompher des plus grandes difficultés techniques.

« Mais, repartirez-vous, il y a le style, le goût, la façon propre à chaque œuvre ! » A ces points de vue divers, l'enseignement de Loëb reste remarquable. Pour lui, la musique, la musicalité

passent avant tout, et si Loëb use de tel ou tel doigté, c'est après mûre réflexion et pour le plus grand bien du morceau interprété...

Je me souviens d'une phrase de son très intelligent élève Louis Ruyssen : « A ma sortie du Conservatoire, je cherchai à secouer la tutelle ; certains doigtés me paraissaient discutables. J'en trouvai d'autres, par exemple, pour le trait médian de l'*Elégie*, de Fauré... Finalement, après des expériences personnelles et de nombreuses exécutions en public, je suis revenu aux théories de mon admirable maître et, de nouveau, j'ai suivi ses conseils. »

Par quoi pourrais-je mieux conclure ?

A. Raynal.

Sonate pour Violoncelle et Piano

Alexandre Cellier.

Une œuvre d'Alexandre Cellier a toujours quelque chose d'intéressant.

Sa sonate en sol — qui date de 1920 — a été écrite au lendemain de la guerre. Elle a voulu dire quelque chose de nouveau.

L'intérêt de cette composition est évident. Il est fait d'une recherche très fervente des sonorités, d'une trituration du clavier où l'on perçoit une main très habile de virtuose. Par ailleurs, le violoncelle est traité dans une connaissance certaine de son utilisation.

Mais c'est le titre de *sonate* qui n'est pas sans laisser quelque peu incertain.

Les divers étages de tonalités qui constituent cette forme y sont bien respectés, mais à leur détriment ; il y a des méandres de direction qui déroutent l'intention que l'on peut y mettre. Il me semble que nous sommes plutôt en présence d'une *improvisation* brillante et très habile qui se laisse constamment entraîner dans le rêve, au lieu de nous trouver en face d'un *morceau de forme* qui exige une volonté soutenue du commencement à la fin.

Cette réserve n'empêche pas le travail de M. Alexandre Cellier de briller par une réelle valeur d'écriture, d'invention, souvent d'élégance, plus souvent encore d'effet ; mais, je le répète, est-ce une sonate ?

Le 1er numéro mériterait plutôt le nom de prélude : les doigts s'amusent autour d'un violoncelle qui chante en hésitant un peu.

Le 2e numéro déroute un peu. Il a tour à tour l'air d'une sorte de *scherzo* avec certains côtés pittoresques plus propres au poème symphonique sur programme.

A l'*adagio* et au *nocturne*, on croit atteindre à une phrase ; elle ne paraît pas. Il y a des amorces, des tentatives, peut-être de l'indécision ; à coup sûr, c'est de l'improvisation agréable,

sonore, enveloppante, mais où l'on cherche une conclusion qui n'arrive jamais.

Le *final*, très violent pour le piano, bien traité en vue de l'effet, vous laisse dans la même incertitude.

On ne peut pas nier le talent — même un grand talent, — la recherche un peu chimérique, mais consciencieuse des effets par les sonorités, il y a tout cela. Au fond, il y a dans cette « sonate » plutôt de l'ivresse du son que de la dégustation d'une nourriture.

Il en résultera que les uns s'y attacheront plus que d'autres — les goûts et les ivresses sont la part libre de chacun, — nul n'a le droit de nier à autrui son droit à une préférence personnelle.

Les uns s'attachent de préférence à l'idée et à la forme qui la développe, d'autres préfèrent le vol du papillon qui, capricieux, ne se pose pas.

L'excès de la *forme* entraîne, il est vrai, la froideur.

Celui de la poursuite à la *surprise* renouvelée risque d'engendrer la lassitude.

Très volontiers, je dirai aux auditeurs en face de cette sonate : « Vous plaît-elle ? Alors elle est bien. Ne vous plaît-elle pas ? Elle n'est pas mauvaise pour cela, mais elle est inopportune à votre mentalité. »

Par ailleurs, on est toujours libre de dire d'un compositeur : peut-être il se trompe.

On ne l'est pas de critiquer sa nature : elle lui est personnelle. C'est le cas de cette sonate très personnelle.

Louis Boyer.

RECETTES DIVERSES

Instrument attaqué par les vers.

Les insectes qui font leurs galeries dans les instruments sont probablement des anthrènes, de la famille des coléoptères. Puisqu'on ne peut combler leur mine, ni les faire sortir de leur trou, il faut se borner à leur porter la mort jusque dans leur repaire.

On fait appel à la chimie pour les intoxiquer. Certaines vapeurs ont sur eux une action mortelle, par exemple les vapeurs de benzine, de créosote et de sulfure de carbone. Il suffit d'enfermer un violon attaqué par les vers dans une boîte en zinc, de placer dedans un flacon de benzine et de fermer le tout hermétiquement. Peu à peu, les vapeurs qui se dégagent étouffent les insectes cachés dans le bois.

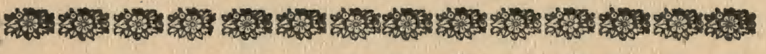
Deux précautions sont importantes.

Il faut placer le tout dans un appartement à température élevée (20 ou 25 degrés) pour activer l'évaporation de la benzine. Donc, il vaut mieux réserver cette opération pour l'été.

Il faut prolonger le contact des vapeurs ; si ces insectes n'ont pas de masque à gaz comme nos poilus, ils ont la faculté de rester un temps assez long sans respirer. Par conséquent, une opération trop rapide est fatalement inefficace.

Le volume du violoncelle ne permet pas facilement de le mettre en un bocal fermé ou en une boîte hermétiquement close, mais ce volume permet aux ouïes de l'instrument d'être plus larges. On fait donc l'opération d'après le même procédé, mais d'une autre manière. On introduit, par les ouïes, dans le corps de l'instrument, une petite soucoupe dans laquelle on verse, avec un compte-gouttes, la benzine. On ferme ensuite les ouïes soit avec du papier toile bien collé, soit avec de la ouate. On chauffe la chambre et, peu à peu, la benzine s'évapore. Les vapeurs de benzine pénètrent au travers du bois et les vers meurent infailliblement.

Un luthier célèbre m'assurait qu'il avait opéré de la sorte un instrument en 1882 et que jamais les vers n'avaient attaqué, à nouveau, ce violoncelle.



NOTRE CONCOURS

Une famille de cinq musiciens.

Un archiviste de nos amis nous écrit :

« J'ai trouvé l'histoire de cinq frères violoncellistes. Malheureusement, je n'ai pu savoir leurs noms. Peut-être quelques-uns de vos lecteurs vont-ils me renseigner. Voici quelques détails pour aider leurs recherches.

» Les cinq frères jouaient ensemble. Cependant, le premier s'était mis tard à la musique et le plus petit aussi. Ils s'étaient d'abord bornés à suivre les autres, à assister à tous leurs concerts. Un jour, ils prirent goût à la musique et se hasardèrent timidement d'abord, avec plus d'assurance ensuite, et ils réussirent si bien qu'ils devinrent indispensables. Le répertoire de leurs frères se trouva ainsi grandement augmenté et perfectionné et il ne pouvait y avoir de grands concerts, dignes de ce nom, sans eux.

» Le second était le plus débrouillard. Toujours disposé à jouer, il donnait l'impulsion aux autres. C'était lui le premier qui avait appris la musique. Son jeu était très lié, très sonore, et il avait une grande facilité à faire le vibrato.

» Le troisième, plus grand que tous, les dominait par sa taille et sa force ; cependant, à certains jours, il se séparait de son second voisin pour conserver une indépendance dont il était jaloux.

» Il n'en était pas de même du quatrième, qui aimait à se rapprocher de son troisième, protecteur robuste pour lequel il avait une préférence marquée. On prétend même que cette faiblesse allait jusqu'à le faire jouer faux et gâtait son jeu quelquefois. »

Nous demandons de bonnes réponses à nos lecteurs. Qu'ils fouillent leurs bibliothèques, leur mémoire. Ils nous feront plaisir en nous donnant les noms et aussi les détails inédits sur cette curieuse famille de musiciens. Ils en seront récompensés. La meilleure réponse aura, avec les honneurs de la publication, une méthode de violoncelle de Massau, et les deux autres, divers morceaux de musique.

COMMANDEMENTS DU VIOLONCELLISTE

Bon professeur tu choisiras,
Oreille juste tu auras,
Et pour cela reconnaîtras
Toute note qu'on donnera.
Vers six, huit ans commenceras,
Deux, trois heures travailleras,
Et chaque jour n'y manqueras,
Jusqu'à cinq heures arriveras,
Et les progrès remarqueras.
Longs sons filés tu n'oublieras,
Aussi sonores que pourras,
Matin par là commenceras,
Par les gammes continueras.
Une glace réfléchira
Et tes défauts corrigeras,
Près l'oreille observeras,
Et cheville d'ut placeras
Mais tout contact éviteras ;
Les deux coudes tu baisseras
Et tes poignets bien tu ploieras.
Le pouce droit tu fléchiras.
Et souplesse tu obtiendras,
Le petit doigt ne lèveras,
Sur la pastille le tiendras,
L'archet bien droit tu tireras
Et de même tu pousseras,
Toujours d'aplomb tu le tiendras,
Aussi longtemps que tu pourras,
Au même point le guideras,
De la touche te garderas.
Pouce gauche tu baisseras
Et allongé tu le tiendras,
Sous deuxième,, plutôt plus bas.
Doigts sur cordes arrondiras,
Et la voisine ne toucheras.

(*A suivre.*) CROS SAINT-ANGE.

VARIA

Notre administrateur avait espéré, par une propagande intense en octobre et novembre, augmenter le nombre des pages de la Revue et publier sur feuilles séparées l'*Histoire du violoncelle.* Malgré l'activité déployée, il faut renoncer à ce projet. Dès janvier commencera, dans la Revue, l'*Histoire du violoncelle.*

La Revue, en novembre, a eu quelques jours de retard, par suite d'une grève d'imprimeurs. 67 abonnés nous ont écrit pour réclamer le numéro en retard. L'un d'eux nous a même écrit « trois lettres », oui trois lettres : le 19, le 22, le 24 novembre. Cela montre l'attachement des violoncellistes à leur Revue.

Nous répondons volontiers à toutes demandes de renseignements. Joindre un timbre pour la réponse.

Nous organisons notre rubrique *Concerts d'hier et de demain* de façon à la rendre plus complète et plus intéressante pour nos lecteurs.

Le deuxième Salon de la musique, organisé sous le patronage de la Fédération nationale de la musique et réunissant toutes les formes de la production française en instruments de musique, éditions musicales, machines parlantes, radiophonie, etc., aura lieu à la Foire de Paris, du 10 au 25 mai prochain.

PIÈCES RECOMMANDÉES.

Une Rose effeuillée.

Souvent, les violoncellistes invités à jouer à une cérémonie religieuse se demandent quels morceaux jouer. La Littérature du violoncelle de ce présent numéro leur offre un choix varié de pièces qui, par leur genre, ne seront pas déplacées dans une église.

Et puisque nous sommes à la musique d'église, il nous plaît de signaler l'oratorio : *Une rose effeuillée,* la Bienheureuse Thérèse de l'Enfant-Jésus, cantate en trois parties (paroles de Joussel) pour chœur à plusieurs voix, soli et orchestre.

Paru l'an passé, cet oratorio a déjà connu les plus magnifiques succès, non seulement en France, mais à l'étranger. Il est l'œuvre de notre collaborateur Louis Boyer.

Nos lecteurs ont lu avec intérêt les critiques musicales dans cette Revue. La plume de Louis Boyer écrit aussi bien la musique

elle-même que la critique musicale. Il fut, en effet, à la Schola l'élève direct de Vincent d'Indy, aussi bien qu'à titre amical de F. de La Tombelle.

Si nos lecteurs avaient à organiser un concert spirituel, ils n'auraient pas à regretter de choisir *La rose effeuillée.* L'exécution dure vingt minutes, les partitions ne sont pas difficiles, le style est très varié, très coloré et l'orchestration excellente.

Le succès si rapide de cet oratorio est le meilleur garant de sa valeur, après le nom de l'auteur, que l'on peut classer parmi les meilleurs musiciens modernes.

La Littérature du Violoncelle

TROISIÈME PARTIE

VIOLONCELLE ET INSTRUMENTS DIVERS

§ 10. — Violoncelle et Orgue.

Souvent les violoncellistes, jouant dans les églises, prennent, un peu au hasard, des compositions qui n'ont aucun cachet religieux. On raconte qu'un musicien entendant dans une église un air profane de sa composition murmurait : « Pardon, mon Dieu, je ne l'avais pas fait pour vous. »

Nous n'indiquons ici (sauf pour les collections citées) que des morceaux d'un sentiment grave et profond, d'un caractère noble et élevé, d'une allure calme et recueillie.

Les uns, d'une inspiration religieuse sentie, pourront se jouer même durant les offices religieux. Les autres auront leur place dans les offices en dehors des cérémonies aux concerts spirituels.

Si le musicien sait choisir des morceaux, s'il sait se tenir dans un rôle modeste, le violoncelle n'est pas déplacé à l'église; il doit collaborer avec l'orgue et se fondre avec lui.

Bach. — *Aria.* Tiré de la suite en ré, transcrit pour Vcelle et piano par Liégeois (ré majeur). Adagio d'une grande beauté. Pas difficile comme note ; demande une grande sonorité et beaucoup d'expression. M. F. — *Editeur :* Hamelle.

Battanchon. — *Prière du matin* (la majeur). Prière qui se répète et se fait plus pressante ; demande beaucoup de nuances. — *Editeur :* Durand.

Bœllman. — Op. 25. *Menuet gothique.* Très religieux. — *Editeur :* Durand.

Bœllmann. — *Prière.* Extraite de l'op. 25, adaptée pour Vclle et P. (la bémol majeur). Mélodie très pieuse, véritable cantique ; a sa place toute marquée dans les morceaux de Vclle joués dans les églises. L'accompagnement, écrit dans le style religieux, est très bien pour l'orgue et soutient bien les modulations. — *Editeur :* Durand.

Boisdeffre (de). — Op. 26. *Prière* (mi bémol majeur). L'accompagnement est écrit dans le style de l'orgue et la mélodie est bien dans le style d'une prière. A part trois ou quatre passages élevés (que l'on peut simplifier), ce morceau est facile. — *Editeur :* Hamelle.

Duos violoncelle et orgue ou harmonium. — Sous ce titre, la maison Costallat publie une série de pièces dans ce genre :

Beethoven. Adagio de la sonate pathétique. Romance en fa. — *Bordier.* Air d'église. — *Bourdeau.* Mélodie en ré. — *Chopin.* Marche funèbre. Andante. Lamento. — *Dancla.* Six morceaux d'église (Kyrie, Sanctus, Benedictus, O Salutaris, Agnus Dei, Final). Résignation. — *Fourvières.* Méditation religieuse. — *Garimond.* Inspiration. Gluck. Marche religieuse d'Alceste. — *Lutgen.* Op. 30. Mélodies transcrites pour violoncelle et orgue en six livres. — *Mendelsshon.* Op. 19. Romance sans paroles. — *Mereaux.* Op. 104. Hymne du matin ; Op. 105. Hymne du soir. — *Neukomm.* Largo du 80e quatuor d'Haydn. — *Rossini.* Prière de Moïse. — *Sabon.* Souvenir de Bethleem (offertoire pastoral). — *Vincent.* Allegretto agitato de la 2e symphonie de Mendelsshon.

Gounod. — Méditations religieuses de Ch. Gounod transcrites par Papin. Elles sont extraites de la messe de Sainte-Cécile. Offertoire (sol majeur) ; Elévation (sol majeur) ; Communion (sol majeur) ; Prière (mi majeur) ; Hymne à Sainte-Cécile (sol majeur). On ne saurait trop recommander aux violoncellistes appelés à jouer dans les églises ces pièces dont l'inspiration est profondément religieuse. — *Editeur :* Leduc.

Gounod. — *Le Ciel a visité la terre.* Transcription pour Vcelle et P. par Nathan. Pièce très mélodieuse. — *Editeur :* Choudens.

Hændel. — *Celebro Largo.* Extrait de Xerxès, transcrit pour Vcelle et P. ou orgue par Liégeois. Mélodie ample et majestueuse ; demande de la sonorité (en la majeur) ; ne dépasse pas la 4e position ; il est aussi écrit en sol majeur. — *Editeur :* Hamelle.

Hændel. — *Adagio.* Extrait d'un poème musical et transcrit par Ronchini (ré mineur). — *Editeur :* Gallet.

Hollmann. — *Adagietto* (si majeur). Harmonium très facile et violoncelle assez facile. — *Editeur :* Durand.

Hollmann. — *Andante religioso* (mi bémol majeur). Partition de Vcelle avec position du pouce. — *Editeur :* Durand.

Huré. — *Air* (fa majeur). Partition de Vcelle avec position du pouce. — *Editeur :* Durand.

Liégeois. — Op. 9. N° 4. *Mélodie religieuse* pour Vcelle et P. extraite de six grands duos pour deux Vcelles (ré majeur). Mélodie d'un charme profond et pieux et d'une belle facture.

Massenet. — *Elégie* jouée dans les Erynnies, transcrite pour Vcelle (mi mineur). Ce morceau développera chez l'élève le sentiment des nuances. Certains éditeurs marquent des liaisons sur les phrases ; c'est l'usage de les effacer. A part les quatre der-

nières notes en arpèges, ne dépasse pas la 4e position. — *Editeur :* Fromont.

PERGOLÈSE. — *Aria*, tiré de la mélodie Tre Giorne, transcrit pour Vclle et P. ou orgue par Liégeois (sol mineur). Morceau très violoncellistique, empreint d'une douce mélancolie, avec des nuances faciles et d'un grand effet. Ne dépasse pas la 4e position. — *Editeur :* Hamelle.

RONCHINI. — *Canto religioso* (fa majeur). — *Editeur :* Costallat.

ROUGNON. — *Méditation* (ré majeur). Morceau religieux d'un style sévère. N° 1 avec P. N° II avec harmonium ou orgue. Ce dernier ne sera pas déplacé à un office religieux. — *Editeur :* Gallet.

SCHUBERT. — *Tu es le repos*. Transcrit pour Vclle par C. Liégeois. L'élève aura soin de bien détacher les phrases par de très courts arrêts comme les respirations du chanteur ; cela donnera du relief à la mélodie. — *Editeur :* Hamelle.

SCHUMANN. — *Rêverie*. Extraite des scènes d'enfants (fa majeur). N'a qu'un passage élevé. — *Editeur :* Durand.

TOLBECQUE. — Op. 9. *Célèbre prière* (ut majeur). Mélodie religieuse pleine d'élévation avec des envolées pleines de ferveur. — *Editeur :* Gallet.

WEILLER. — Op. 296. *Largo*. Vclle et P. ou orgue (si mineur). Phrase pleine de noblesse et de majesté, bien écrite pour le Vclle. Pas difficile, mais demande de la sonorité. — *Editeur :* Gallet.

WEILLER. — *Prière* (ré mineur). Phrases courtes qui semblent s'élancer par degrés vers le ciel dans la ferveur de l'extase pour redescendre peu à peu dans l'humilité de la prière. — *Editeur :* Enoch.

(*A suivre.*)

Le Gérant : E. NOGUÉ.

Périgueux. — Imprimerie CASSARD, 8, rue Denfert-Rochereau.

CORNELIS LIÉGEOIS.—ÉTUDE COMPLÈTE DU VIOLONCELLE, en trois ouvrages séparés.

1er ouvrage — OP 23 : *Les premiers pas du violoncelliste.*

Méthode comprenant les premiers éléments pour l'étude de l'instrument, des petites études et mélodies avec accompagnement de deuxième violoncelle, trois petites pièces à la première position avec accompagnement de piano, leçons, exercices et gammes aux 1re, 2e, 3e et 4e positions, ainsi qu'un aperçu des 5e et 6e et de la position du pouce et trois petites pièces pour deux violoncelles.

Prix majoré temporairement........................ **10 francs.**

2e ouvrage — OP 17 : 90 études ayant pour titre l'*Etude complète.*

Partant de la première position aux grandes difficultés en passant progressivement par toutes les positions très détaillées. Cet ouvrage doit servir en même temps que le premier, si l'élève veut faire l'étude approfondie de son instrument.

L'ouvrage complet : prix majoré temporairement.... **18 francs.**
1re partie op 17 no 1 — .... **10 francs.**
2e partie op 17 no 2 — .... **8 francs.**
3e partie op 17 no 3 — .... **6 francs.**

Ces deux ouvrages constituent une excellente méthode, car elle a l'avantage sur toutes les autres de prendre le jeune violoncelliste dès le début, lui apprend à aimer son instrument et le conduit jusqu'à une capacité suffisamment grande pour aborder de sérieuses difficultés.

3e ouvrage — OP 24 : *L'art de se délier les doigts.*

Ce volume d'exercices peut servir dès le début et aussi lorsque l'élève est arrivé au bout de ses études, car il sert spécialement à se dégourdir les doigts et on y trouve toutes les gammes majeures et mineures avec 24 coups d'archets différents et tous les arpèges majeurs et mineurs.

Prix majoré temporairement........................ **6 francs.**

LÉE. — Méthode complète, adoptée au Conservatoire.
Prix majoré temporairement : **20 francs.** La même, texte espagnol : **20 francs.**

LÉE. — 40 Etudes mélodiques et progressives en deux suites.
Chaque suite, net : **8 francs.**

Pour les autres œuvres pour violoncelle, consulter le catalogue de violoncelle qui sera envoyé *franco* sur demande,

Chez Henry LEMOINE & Cie
PARIS, 17, rue Pigalle (9e). — **BRUXELLES**, 13, rue de la Madeleine.